古琴

禅与中国传统音乐

田　青

一、佛教对中国文化艺术的影响

众所周知，佛教传入中国后得到了空前的发展，对中国文化产生了巨大的影响，赵朴初曾经指出：中国人日常生活中的很多语言来自于佛教，虽然每天都在使用，但很少有人知道这些语言的来源，譬如导师、作业、功课、世界等；还有很多的俗语，譬如头头是道、话不投机等，都和佛教有关。可以说，佛教对国人的影响如“水银泻地”、“润物细无声”般地令人没有觉察，但却是广泛而深入的。

以鲁迅笔下塑造的阿Q形象为例，说明佛教对中国最普通、甚至最底层的人的影响。文学评论家们认为：鲁迅先生集中了中华民族所有的劣根性而塑造的阿Q，是中国文学史上典型的反面形象。但是仔细想一想，阿Q在临死前，居然能唱戏，还说：二十年后又是一条好汉。这是令人诧异的。我们都知道，一个人无论生前多么显赫，即使是一位在疆场面对枪林弹雨都没有皱过眉头的人，在直面死亡的时候，真正能够做到有尊严而理性，都没有那么容易。那么，是什么让这个普普通通、无知无识、最底层的、所谓集中了中华民族所有劣根性的农村青年，能够在面对死亡的时候，没有一点恐惧呢？是佛教轮回的观念。因为阿Q相信，二十年后还会再有一个阿Q，因此才能如此有尊严地直面死亡。可见，佛教轮回转世的思想在中国普通老百姓当中普遍存在。另外在很长一段时间里，这种轮回思想也是塑造中国人道德的一个重要内容，即使是农村妇女也懂得做坏事要遭报应、做好事叫积善行德。

禅宗南宗一派主张“顿悟”，认为一旦“明心见性”，便可以“立地成佛”，因此反对一切复杂的形式。受禅宗不拘形式的影响，中国人的艺术感与西方有很大的不同，其表现：中国艺术讲究自由，主张写意；西方则极端讲究形式，其艺术是写实的。

譬如绘画，早期西方艺术以人为中心，无论是米开朗琪罗还是伦勃朗，都以画人体而著名。中国艺术家，因受禅宗影响，善画山水。“溪声便是广长舌，山色无非清净身”，“郁郁黄花，无非般若；青青翠竹，皆是法身”。一花一木，虫鱼山水，都是大自然的显现，都是禅、道、佛心。

当然，中国人亦画人。整幅画中，人只小小的一点，或夹着古琴，或拿着钓竿，或在桥上，或在亭中，或在泛舟，这就是绘画里的写意。还有在画中表现“飞”，西方人一定会画天使，且一定会有两个翅膀。中国则不然，飞，必须有翅膀才行吗？敦煌壁画的飞天，只把身子倾斜，衣带飘飘，飞的感觉立即呈现，这便是国画抽象之美的反映。

戏剧亦然。西方演话剧，需要门，非得有真的门做布景；演歌剧，有马的戏份就一定要牵匹马上来；表现战争就得上一大堆人。中国不是，京剧中，一个花旦出场，门闩一拉，门扇往两边一推，花旦一跳，一个开门的情景就表现了出来；一个元帅出场，背后插着旗，四个马弁出来，一碰头，四个人就代表了千军万马。对此，西方的大艺术家们叹为观止。

二、禅意在中国传统音乐中的体现

与有多声传统的西洋音乐不同，中国传统音乐最突出的是旋律，最讲究的也是旋律，最有特点的还是旋律。中国传统音乐的单音性是中国音乐的特质之一，是中国音乐借以区别于其他音乐的本质特征。它是在长期的传播、使用中形成的，它本身便是一种文化，一种不容变异、不容混淆的文化。如果说西方音乐是以多声、宏大见长的话，中国音乐则是以旋律之美取胜。

（一）单旋律中的禅意——“简约”

随着禅宗在中国的传播和普及，禅思想越来越多、越来越深入地影响着中国音乐。禅对中国音乐的影响是多方面的，而用“简约”的精神来代替并纠正儒家思想对中国传统音乐的束缚，则是禅宗对中国传统音乐相当重要的贡献。

在禅宗出现之前，中国的哲人便说过“大乐必易，大礼必简”的话。那时中国音乐思想大多只是反对“复杂”，提倡“简单”。但是，“简约”不是“简单”、不是“简易”，只有在貌似“简单”的形式里包含着“不简单”的内容时，我们才称之为“简约”。

中国民族音乐中，很多民歌的结构都相当简单，就是上下两句，虽然音乐结构很简单，但是能够打动人心。当代中国作曲家赵晓声在其《中国音乐与东方美学》一文中说：“从句法或语法上看，中国音乐只有短句……从这一层意义上说，中国音乐的大结构，是由无数简练短句所构成。戏曲唱腔（如昆曲或京剧慢板拖腔）中的长句在音乐上亦是由若干短句所构成。”从中不难看出，中国传统音乐受到禅宗“简约”之风影响的深度与广度。

（二）中国音乐节奏的特点——散板

中国传统音乐的节奏有一个很大的特点，便是多散板。所谓散板，即节奏自由、没有固定的时值和强弱规律的旋律，这是受了禅宗无拘无束、解脱无碍思想的影响。散板在西方音乐中很少有，但在中国音乐中大量存在，譬如唱京戏。老生出场，无人唱，先是二胡导板。这个导板就是散板。导板回龙，二六入板。

传统音乐中的散板，虽然表面没有固定的节奏，但是在其内部，依然存在着不易觉察的强弱、松紧、快慢甚或“拖”、“抻”的感觉。中国音乐是要靠“心”来体悟的，这种无法言说、无法用节奏符号标明节拍的“无”节奏的节奏，充分释放着中国音乐家们出众的音乐才华和表现力。

毋庸置疑的是，如此自由的、脱却了节奏束缚的、在空灵散淡的音的流动中体现美的音乐，一定是产生于一个拥有思想上无比自由、脱却了一切外部形式束缚的禅的民族。按照禅宗的说法，人的修行，因其根器不同，有多少种个体，就可能会有多少种悟道的形式。因此，便从根本上抛弃了一切繁文缛节，也从根本上否定了一切复杂形式的必要性。他认为，“悟道”不一定非得念经、非得烧香拜佛；有时候，一句话，甚至看到一朵花开，有根器的人就可能“悟道”了。譬如“慧可求法”的故事。达摩问慧可：你辛辛苦苦把胳膊砍下来求法，目的是什么？慧可说：“吾心不宁，乞师与安。”意思是：我的心太烦乱了，太浮躁了，安静不下来，请你帮我安心。达摩一伸手：“将心来，与汝安。”好，把你的心拿过来，

高山流水　　冯超然作

我给你安心。慧可当下大悟。心在哪儿呢？哪个又是心呢？所以说，“了无觅处，当下彻悟”，“行动坐卧，皆是修行”。

可以说，禅对心的特殊观照，对“内”的彻底探求，是造成中国传统音乐含蓄、内在，即使在节奏中也要体现“羚羊挂角，无迹可寻”的神秘感的原因。

三、代表性的乐器及佛曲

（一）乐器

1.中国古琴

要评判在乐器之上所负载的文化的含量，那么，中国古琴居世界第一。

中国古琴原称为“琴”，后因乐器增多，“琴”便成为整个乐器的统称。为与其他乐器区分开，故在前面加个“古”字，遂称为“古琴”，也叫“七弦琴”、“瑶琴”等。

古琴，这件小小的乐器，蕴含了中国传统文化中儒、释、道的基本理念。中国古琴的基本长度是三尺六寸五分，代表365天；形状上圆下方，则代表了天地的天圆地方；其构造，从肩、身、腹等都是人的身体部位的名称。因此，古琴具备了天、地、人三才。南北朝时期，中国就有了“左琴右书”的说法，琴就是古琴。另外，古琴在中国不仅仅是乐器，还是圣人之器。孔子就用古琴、弦歌教化人生；同时它还有很多和中国传统文化息息相关的传说故事，例如，高山流水觅知音，伯牙鼓琴遇子期。

此外古琴的韵味也是独特的。古琴吟猱，一个音弹出后，感觉音乐已经消失，却看到手指并未在琴弦上停止，此时无声胜有声，这时候古琴的韵实际上已留在心中，大音希声了。所以说，古琴的韵味正是体现在这种从一个音过渡到另一个音的过程中，而非风格、味道这些词语所能表达的。

那么，说到古琴，就不能不提及古琴谱。中国古琴谱目前存下来的有300多种，曲目6000多首。那么，这样一个浩瀚的音乐宝库，在人类整个音乐文化里是非常了不起的。其中，最早的古琴琴谱是文字谱，就是用文字记录右手弹哪根弦、左手按哪个音位会发出哪个声音。可是，文字琴谱太复杂。所以，从唐代开始，大约7世纪，出现了一种减字谱，即在一个方块字上面标识出左手弹哪根弦的哪个音位，右手用哪一种指法，这样就把整个音乐的绝对音高准确地记录了下来。也就是说从7世纪开始，如果有乐谱存下来，那么按照减字谱就能够准确地还原绝对的音高。

一般乐谱记载的内容，包括两方面：一是音的高低，二是音的长短，即节奏、音的时值。如果古琴谱只有音高，却没有准确地记载时值，那么要还原音乐的话，在琴界有一个专门的词，叫“打谱”。

打谱是琴人还原乐谱声音的一个过程。但是只有音高没有节奏，如何还原乐谱声音呢？靠师承和对音乐的理解。实际上，每一位琴人打谱的过程就是一个二度创作的过程。所以说，每一位弹奏古琴的人，既是演奏者，同时也是创作者。可以说，古琴文化就是在这样的传承之中流传至今。

2.管子

管子，古书记载称“筚篥”，“筚篥”还有一个名字叫“悲管”。筚篥因为是在张骞凿空之后，从西域传进来的，所以到隋唐的时候在中原就已经很流行了。筚篥音色苍凉，有首唐诗对其有着形象的描述：“回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。”一般有关筚篥的古诗都和思乡、悲凉的情绪有关，“悲管”的“悲”字也体现了对这种乐器深刻性的一种阐释。

筚篥进入中原后，主要作为声管乐领奏的角色。声管乐的代表就是佛教音乐，在华北、东北、西北都有，像五台山的佛乐、北京的智化寺京音乐等，其主奏乐器就是筚篥。演奏中国北方正统的佛教音乐有三大件：管、笛、笙。管子是领奏，吹主旋律；笛子配合它，在管子留下来的空隙里穿插，这个叫做溜缝；笙起到一个烘托作用。这三件乐器中，最难学的是管子。民间有一种说法：“一年的笛子两年的笙，三年的管子不中听。”意思是，管子即使学了三年，依然是吹不好的。因为管子实际上是一个哨，由簧片发声，而簧片则要放在嘴里，以吞吐的方式来掌握音高，因此很难学习。

（二）佛曲

1.琴曲中的佛曲——《那罗法曲》（古琴演奏）

《那罗法曲》是一首藏身于《枯木禅琴谱》中的琴曲，鲜为人知。该曲是《枯木禅琴谱》的编著者释空尘根据他所听到的藏传佛教梵呗创作的。他在该曲后记中写道：“戊子秋，访友京都，闲步旃檀寺，听喇嘛齐歌梵呗，声音清和。询之左右，知其为‘那罗法曲’之遗音。翌午，携琴复往，乞其反之，而后抚弦和之，得谱成曲。”从中得知，该曲创作于1888年，地点是北京的旃檀寺。

对曲作者，我们知之甚少。仅从该琴谱的作者自序和数篇序言、题词中知其大概：作曲者是个僧人，法名空尘，法号云闲，吴县人，曾在虎丘出家。他自幼酷爱琴艺，曾“遍访名师”；老师们遍及儒、释、道三家。在多年参访后，他终于开悟，明确了音乐和禅一样，如“庄生所诏，意之所随，不可以言传。盖节奏板拍可以传授，取音用意，各随人心”。

可以说，因为有了《枯木禅琴谱》，有了释空尘，有了《那罗法曲》等琴曲，中国的古琴艺术填补了中国传统文化在琴艺中的欠缺。

2.从“官方佛曲”到“民间佛曲”——《江河水》（管子吹奏）

《江河水》其实应叫《江儿水》，在元、明之时即已出现。明成祖在永乐十五年(1417)御制圣序颁行天下的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》卷十四“佛名称歌曲”中，即有“妙吉祥之曲即江儿水十首”。这说明早在15世纪初，《江儿水》已成为官方认定的佛教音乐。

《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》是一部依靠国家行政力量和皇帝之威推行全国的佛教歌曲集，其对明代民间佛教音乐，乃至戏曲音乐、曲艺音乐的发展都起到了相当大的推动和规范作用。仅以《江儿水》一曲为例，即在我国民间法事和戏曲领域有多种变体遗存，如昆曲中就有《二犯江儿水》曲牌。

我国著名音乐学家杨久盛将辽宁流传的《江河水》和昆曲《二犯江儿水》的曲调进行比较，得出结论：“《江儿水》是曲牌的原名，而《江河水》则是《江儿水》在辽宁民间艺人中的误传。”

其实，在中国民间，佛教乐曲与民间器乐有着密不可分的关系，不但乐器使用、演奏技巧有相当大的一致性，甚至曲目也普遍存在着共用共享的现象。因此，在很多地方、很多情况下，区分一首乐曲是佛教音乐、道教音乐还是民间音乐，主要看两点：一是使用的场合和目的，二是演奏者的身份。杨久盛经实地调查，充分说明了这首乐曲在民间使用的场合是中国传统礼俗中最受重视的“白事”，演奏者为民间佛、道乐班，即由佛教“居士”或道教的“伙居道”所主持的“民间法事”。

《江儿水》，又或《江河水》，从明成祖的御制“官方佛曲”，到辽宁农村至今依旧广泛流行的民间佛曲，日升月恒，它委婉凄切的旋律不知慰藉了多少普通百姓的心灵；那如泣如诉的音乐里不仅有着子孙后代对前辈们的思念与缅怀，更加有着佛家“有生皆苦”的宣示。“生、老、病、死”是人生的必经之途，亘古至今，无人可免。

在人类的整个历史中，佛教不仅曾推动了人类社会的进步，而且对人类的整个精神世界产生过巨大的影响。佛教传入中国后，深刻影响了中国人的思想、文化、艺术，甚至被王安石称为“成周三代之际，圣人多生儒中，两汉以下，圣人多出佛中”。

在佛教的影响下，中国的艺术家们创造了许多永恒的艺术作品。直到今天，面对这些信仰之力与艺术天才的双重创造时，我们依然会被其中所蕴涵、体现的博大胸襟、慈悲情怀和庄严、宁静、超然、平和的思想之光所折服。可以说，一个研究中国传统文化却不懂中国宗教的学者，不能称其为真正的中国传统文化学者；同样，一个只有“琴心”而没有“佛心”的音乐家，也不可能达到传统中国音乐的最高境界。

禅与乐相互交融。因此，如果没有了禅，中国传统音乐的灵魂与灵性亦荡然无存。

（作者为中国艺术研究院研究员）

管子（筚篥）